

## **LA FILOSOFÍA EN LA EXIGENCIA DE PENSAR LAS ARTES**

**Luís Puelles Romero**  
Universidad de Málaga

*«El estado inquieto y complicado del nuevo arte no es una casualidad debida a los caprichos del destino ni a un anhelo de novedad y arribismo de unos pocos artistas, como algunos inocentemente creen. Es, por el contrario, un estado fatal del espíritu humano que, regido por leyes matemáticamente fijas, tiene flujos y reflujos, de partidas y retornos y resurgimientos, como todos los elementos que se manifiestan en nuestro planeta. Un pueblo al principio de su existencia venera el mito y la leyenda, lo sorprendente, lo monstruoso, lo inexplicable, y se refugia en ello; con el paso del tiempo, madurando en una civilización, devasta las imágenes primitivas, las reduce, las plasma según las exigencias de su espíritu esclarecido y escribe su historia nacida de los mitos originarios. Una época europea como la nuestra que lleva en sí el peso grandísimo de tantas y tantas civilizaciones y la madurez de tantos períodos espirituales, es inevitable que produzca un arte que de alguna manera se parezca al de esas míticas inquietudes; tal arte surge por obra de aquellos pocos dotados de particular clarividencia y sensibilidad. Naturalmente semejante retorno llevará en sí los signos de las épocas gradualmente antecedentes, por lo cual el arte que nace será complicado y polimorfo en los diferentes aspectos de sus valoraciones espirituales. El arte nuevo no es, pues, una moda de los tiempos. Pero por otra parte es inútil creer como ciertos ilusos y ciertos utopistas que pueda redimir y regenerar a la humanidad; que pueda dar a la humanidad un nuevo sentido de la vida, una nueva religión. La humanidad es y será siempre lo que ya ha sido. Acepta y aceptará cada vez más este arte; llegará el día en que irá a los museos a mirarlo y a estudiarlo; un día hablará de él con naturalidad y desenvoltura como hace hoy con los modelos del arte más o menos remoto, pero que, detallados y catalogados, ya tienen su sitio y su pedestal fijo en los museos y en las bibliotecas del mundo».*

Estas palabras, que podríamos leer haciendo de ellas un diagnóstico, o un acta notarial del umbral del siglo XX, fueron escritas en 1919 por Giorgio de Chirico, bajo el epígrafe elocuentemente titulado «Arte nuevo», contenido en un artículo titulado «Sobre el arte metafísico».<sup>1</sup> Dejemos que el eco de estas palabras resuene a lo largo de estas páginas.

---

<sup>1</sup> G. DE CHIRICO, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba, Murcia, 1990; pp. 38-39.

Hacia el final de su vida, Theodor W. Adorno dedicó sus últimos esfuerzos a la elaboración de una teoría estética en la que podríamos decir que se contiene la mayor parte del legado artístico y filosófico de la primera mitad del siglo XX. Desde esta especie de atalaya que es su *Teoría estética*, Adorno escribió en las primeras líneas: «Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia».<sup>2</sup>

La intelectualización seguida de forma creciente por el arte contemporáneo tiene su raíz en lo que comprenderé como *crisis de la evidencia*, o, diciéndolo de otro modo, como *pérdida de la naturalidad*. Como trataré de mostrar más adelante, la intelectualización arranca de la convicción de que lo que debe tener mayor relevancia para la comprensión o valoración de la obra artística es justamente lo que no es visible en ella; precisamente, lo que de ella requiere *ser interpretado*. El arte, como le ocurrirá a la concepción de la realidad, no podrá seguir siendo sin más aceptado o rechazado (o sea, «valorado» desde presupuestos de fidelidad a las reglas académicas), sino esencialmente *interpretado*. Y creo que es en el convulso periodo del entresiglos, esto es, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del novecientos, cuando se inaugura esta pérdida de la naturalidad, esta crisis de la evidencia, la sospecha frente a lo dado y los primeros atisbos de desorientación en la concepción y vivencia del mundo que venían rigiendo desde el surgimiento de la modernidad filosófica y científica en los siglos XVI-XVII. En una expresión conocida, Paul Ricoeur designó con acierto a Freud, Nietzsche y Marx como los «filósofos de la sospecha». En cada uno de ellos opera una versión específica de la sospecha dirigida al crédito de realidad que venía poseyendo la evidencia de la realidad recibida. Asistimos, por tanto, y esto es lo que quisiera retener para lo que sigue, a la *sospecha de la evidencia* (de lo recibido por la tradición con la «naturalidad de lo evidente»).

Enseguida volveremos a aquel periodo lleno de imperios caídos y jóvenes artistas que fue la Europa de 1900. Antes, quisiera esclarecer el significado que he querido dar al título de estas páginas: «La filosofía en la exigencia de pensar las artes». En una primera lectura podría creerse que se expresa en él la pertinencia, acaso novedosa, de que la filosofía se interese, deba interesarse, por las artes de su tiempo. Así, la filosofía se daría un objeto hasta ahora apenas atendido. Me permitiré una interpretación más perversa. No es que la filosofía se haya dado un nuevo objeto, al que cabría llamar arte o, como dicen los filósofos, «el arte». Su objeto de análisis sigue siendo el que siempre fue: esto es, *la realidad*. Es ésta la que ahora se ha confundido con el arte; y es éste el que ha obtenido el estatuto (ontológico) de la propia realidad. Diciéndolo de forma concisa: *El arte se ha hecho realidad*. Sin embargo, sí se aprecia un cambio mayor de lo que parece a simple vista: no se piensa ya sobre todo la vieja realidad de la metafísica, sino una realidad nueva (una «realidad artística»), «hecha» más que dada, producida más que ofrecida, atravesada de intervención humana. Como nunca antes, cuando la realidad era la vieja realidad «natural», ahora la realidad se ha vuelto ficción. *Ficción realizada*. La realidad es, inaugurándose así en el periodo reseñado, *obra*, producto, resultado.

Pero, a la vez, en el reverso de la configuración prometeica del mundo nacida en el Renacimiento, este saber moderno acerca del mundo, este saber hacer el mundo

---

<sup>2</sup> T. W. ADORNO, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1986 (reimpr.); p. 9.

—haciendo de él que responda a nuestras representaciones, que se conduzca en la forma histórica del progreso, que se deje intervenir técnicamente rindiéndonos sus bienes—, este hacer del mundo la obra de lo humano, es indiscernible de un vértigo que irá cubriendo cada escena del final de siglo. El vértigo consistente en que sólo exista lo humanamente realizado: de que entonces el mundo no sea más que el reflejo antropomórfico de nuestra invención. El vértigo y el delirio y la lucidez provocados por la sospecha de que el mundo sólo sea una obra construida, una apariencia sujeta a arbitrariedad, el lanzamiento de dados que el hombre ejecuta creyendo que el resultado siempre pudo ser otro. El golpe, complejamente sofisticado, del azar. El vértigo suscitado por la sospecha de que acaso no quede nada más allá del cálculo de las subjetividades. (En una nota de 1913, se pregunta Marcel Duchamp: «¿Se pueden hacer obras que no sean obras de “arte”?»).

En lo que sigue daremos argumentos para aproximarnos a la tesis que aquí quisiera sostener, la cual se refiere a *cómo ha operado el arte de principios del siglo XX para hacerse realidad*. En el origen de las vanguardias no hay más empeño que el de hacer de las artes realidad. Y creo que aquí reside cuanto de novedad, cuanto de «moderno», cuanto de ruptura con las exigencias artísticas de los siglos anteriores, posee el arte producido por las vanguardias históricas. Lo moderno es que el arte es realidad; aún más, *arte real*, y no, en primera instancia, representación ilusionística de (la) realidad. Ésta es la condición común a todo el arte moderno. Por esto, porque es «realidad», deberá abandonar con decisión la vieja empresa de pretender ser «realista». Porque es realidad, es imposible que pueda seguir afirmándose en la ilusión de la ilusión, en el sueño de sólo parecerse a lo que no es. Porque es realidad, o, más precisamente, porque quiere hacerse realidad, se propondrá bajo las señas de identidad de la vieja realidad. Esto es, deberá «hacerse» procurando afectarnos como lo hace la realidad. (La realidad es lo que nos *afecta* en la forma determinada de hacernos creer que es real). De este modo, las artes de las primeras décadas del siglo XX se declaran como «radicales», «auténticas», «originales», «puras», «autónomas», atributos éstos predicados por la metafísica de la vieja realidad.

En un libro de especial interés para lo que venimos diciendo, *La revolución del arte moderno*, de Hans Sedlmayr, se precisa bien este componente ontológico del arte de inicios de siglo:

«Un fenómeno primario propio de los movimientos que preparan el “arte moderno” y, por así decirlo, le abonan el terreno, es el afán del arte y de todos los artistas de llegar a ser totalmente “puros”. Pureza no significa (...) más que la libre existencia de elementos o componentes de todas las demás artes: se trata, pues, de un concepto de pureza negativo, claramente químico, cuya peculiaridad es preciso determinar. En lugar de “puro”, podríamos también decir autárquico, autónomo, si bien de este último concepto supera ya al de pureza (...). Lo mejor será atribuir a esta tendencia el calificativo de “absoluta”, pues encierra dos importantes consideraciones acerca de ese afán de pureza: lo incondicional y el propio desligamiento».<sup>3</sup>

Arte puro, autónomo, absoluto (como se cree —o se creyó desde la tradición metafísica— que es la realidad). Arte puro que en la arquitectura traerá el rechazo

---

<sup>3</sup> H. SEDLMAYR, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990; p. 19.

programático de la ornamentación (pensemos en Adolf Loos) y en la pintura, entre otros aspectos que pronto analizaremos, ciertos desnudos de Egon Schiele despojados de toda accidentalidad. Arte *puro* en al menos dos acepciones: 1) Afán de pureza para tratar de «ver claro» (insistente exigencia cuando se ha perdido la naturalidad de la evidencia) y 2) arte puro porque no pretende «aparentar» ser lo que no es (porque no es ilusionístico: el arte puro lo es porque deja de parecerse a la realidad).

Sin embargo, mirando despacio, se percibe una diferencia en este afán de pureza entre las dos realidades que venimos confrontando: la *vieja realidad de la metafísica* y la «nueva» *realidad artística*. En la realidad concebida por la metafísica *está* contenido lo que «el filósofo» apreciará como puro, radical, original, auténtico; el metafísico cree limitarse a descubrir lo que la realidad es: su tarea se ciñe a predicar características que pertenecen a la naturaleza interna de la realidad. Frente a esto, en la realidad artística, es ahora el autor-creador quien *pone* los atributos, quien crea los rasgos de realidad. El metafísico cree descubrir la realidad y el artista se da el cometido de crearla. El metafísico cree y el artista crea.

En la tarea moderna por la que la ficción reclama *hacerse real* (*realizarse*), la obra artística —la obra que es realidad— no debe olvidar un rasgo crucial: hacerse *resistente* a la interpretación. Hacerse resistente a la ilusión por la que se cree que su interpretación vendrá posibilitada por los procedimientos de interpretación de cualquier otra realidad. El artista moderno proclama incansable la incomprensibilidad de su obra: sólo así, haciéndose opaca al reconocimiento, podrá persistir como real. (Así lo creía Kandinsky en 1912: «En una palabra: no hay peor mal que la comprensión del arte (...) En nuestro caso, la resurrección vendrá de la no comprensión del arte».)<sup>4</sup> Como la vieja realidad de los metafísicos, la realidad *es* sobre todo lo que no sabemos qué es; la nueva realidad deberá oponerse a su comprensión según procedimientos cognoscitivos aplicados a la realidad extra-artística.

Llegados a este punto, quisiera sugerir la confrontación entre dos «mundos» artísticos: el *mundo de la ilusión*, creado por la perspectiva renacentista y que se prolonga hasta el periodo al que nos venimos refiriendo, y el *mundo de la ficción realizada*, el del arte hecho realidad que se produce a lo largo del siglo XX (apartándose crecientemente de los medios expresivos de las llamadas bellas artes). Mientras que la poética de la ilusión falsifica, finge ser mundo, la ficción usurpa, ocupa, realiza. Mientras que la poética de la ilusión se satisface con la composición de un mundo representado, la pragmática de la ficción perseguirá un mundo realizado (es éste el que se hará objeto de la filosofía). Mientras que la poética de la ilusión se limita a componer bellas apariencias respecto de las cuales el mundo permanece inalterable (es por esto por lo que la poética de la ilusión es acusada de «burguesa» justamente por los autores de la vanguardia), el nuevo arte, el arte por el que la ficción se realiza, es constructor de mundo(s). Aquí reside una de las claves de la «crisis de la representación»: ésta no es otra que la crisis del ilusionismo nacido en la ingeniería de la perspectiva renacentista. Cuando «se pierde la ilusión» (y este periodo, en el tránsito entre los siglos XIX y XX, es propicio a la aparición de grandes «desilusionados» y, por tanto, de grandes irónicos)

---

<sup>4</sup> W. KANDINSKY, «De la comprensión del arte», en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1987; p. 38.

por la que se venía confiando en que la realidad respondiese a nuestras representaciones y, a la vez, que no sólo fuese nuestras representaciones.

La época en la que situamos estos comentarios es la de la «crisis de la representación». La reacción del arte a esta quiebra, a la fractura producida entre las palabras y las cosas, habrá de ser entonces la de *presentar (la) realidad*; o sea, la de *hacer presente*. Vuelve a nuestros ojos el componente de «modernidad», la cual no significa sino «actualidad», propia de las artes de las vanguardias. Así se aprecia en el «hacer presente» (en el presentar la realidad) que dan su misión a las primeros vaivenes de la llamada *pintura moderna*: Manet, el impresionismo, Cézanne y los cubistas.<sup>5</sup>

La *inadecuación* entre los signos creados para que el mundo se deje decir y, al otro lado, la radical irracionalidad del mundo (esta inadecuación queda advertida en el escrito de Nietzsche *Verdad y mentira en sentido extramoral* —«¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?»— y en la *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal) suscita en los diversos ámbitos de la cultura occidental la necesidad de *volver a hacer un mundo humano*. Si el positivismo del Círculo de Viena tratará de reforzar los medios de análisis racional y lingüístico de la realidad, si la técnica hará posible creernos dominar el espacio y el tiempo, el arte contribuirá *realizando la ficción*. Construyendo la ficción en la esperanza de *crear* prometeicamente un nuevo espejo a escala humana. La ficción realizada se cree ser el mundo humano.

En el esfuerzo por dar algunas claves acerca de cómo el arte de las primeras vanguardias *se hace realidad*, dedicaré el resto de este trabajo al análisis de cuatro conceptos que creo bien significativos de lo que ocurre en las filas de las vanguardias históricas y, también, en mayor o menor medida, de lo que se está produciendo en el ámbito más específico de la filosofía del entresiglos. Las cuatro palabras con las que me acercaré a la creación artística de la nueva realidad son: construccionismo (o, aludiendo a uno de los «ismos», «constructivismo»); perspectivismo; ficcionalismo y, por último, irracionalismo.

Antes de entrar en cada una de ellas quisiera anticipar lo que propongo como una consecuencia en la que convergen estas cuatro nociones: me refiero a la noción paradigmática de *versión*. O, lo que es lo mismo, «versiones». La apreciación del mundo que genera este periodo posee el rasgo identificador de su pluralidad; dinamitada la posibilidad de una realidad regida por la vigilancia del ojo divino, la realización de realidad llevada a cabo por el artista prometeico debe asumir la condición de la pluralidad de realidades. Construir la realidad significa construir *versiones múltiples de realidad*. Construir horizontes plurales de la ficción. Cuando el mundo debe ser construido, sólo puede serlo asumiéndose esta pluralidad. (Cuando no es así nos hallamos ante los diversos totalitarismos: donde el realismo dogmático excluye la pluralidad de las versiones de realidad).

---

<sup>5</sup> Y, en un registro bien diferente, RENÉ MAGRITTE. ASÍ, su obra *La tentación de lo imposible*, de 1928, sintetiza la tesis de «realización de la ficción» que nos está ocupando. En este cuadro se representa a un pintor (Magritte) mientras crea —pintándolo— el cuerpo desnudo de una mujer, motivo éste en el que coinciden el modelo y el motivo. En una fotografía del mismo año, el retratado *monsieur* Magritte simula pintar (construir) el cuerpo de su amada Georgette.

## Construccionismo

Los orígenes del siglo XX se tensan entre dos tópicos: 1) todo se ha derrumbado; 2) todo está por construir. Entre ambos se sitúa la vanguardia, tantas veces incidiendo en el primero; programáticamente consagrándose al segundo.

Lejos de las poéticas de la *composición*, consistentes en reproducir formas reconocibles según ciertas reglas heredadas de la razón clásica; frente al arte de «componer-la-representación», la aurora del siglo XX se dará una nueva misión *poiética*, una nueva misión indiscernible de importantes componentes ideológicos: construir-la-realidad (otra vez, ahora, nosotros, ineludiblemente). Aquí la palabra «construcción» actúa en su doble acepción: como acción de construir y como resultado de esa operación. De este modo la vanguardia hace suya una poética «realizadora»; una poética por la que la ficción se haga realidad. El empeño prioritario de los *ismos* constructivistas consiste en «hacer estructuras», y no ya en recibir las estructuras dadas por el mundo. Se trata de crear el mundo. El artista es un constructor ingeniero de realidad. *Bauhaus* significa «casa de construcción». Este elemento de la vanguardia se advierte con claridad en cómo sus autores se autoproclaman autores del destino, creadores del porvenir, trabajadores de la utopía.

En el «Manifiesto Realista» de 1920, los artistas adscritos al constructivismo Gabo y Pevsner, escribían: «*La realización de nuestras percepciones del mundo, bajo las especies de espacio y tiempo, e ahí el único fin de nuestra creación plástica.* Y no mediremos nuestras obras con el patrón de la belleza, ni las pesaremos en la balanza de la ternura y el sentimiento. El cable en la mano, la mirada exacta como una regla, el espíritu rígido como un compás, construiremos nuestra obra como el universo construye la suya, como el ingeniero hace un puente, el matemático sus fórmulas».<sup>6</sup> Más sintéticamente, casi escrito en clave, El Lissitzky proclama en la misma fecha: «No a las visiones del mundo; sí a la realidad del mundo».<sup>7</sup> Y Paul Klee dice lo mismo en la primera frase, frecuentemente citada, de un escrito, también de 1920 («Confesión creativa»): «El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible».<sup>8</sup>

Sin embargo, esta poética de construcción del mundo ofrece un reverso también pavoroso: con ella se nos revela la certeza de que todo está por construir. Todo debe volver a hacerse. Es el rostro del nihilismo. En paralelo a los artistas del constructivismo, las pacientes histéricas de Freud también reaccionan a la exigencia de construir el mundo. Poseída por el vértigo y el delirio, la mujer histérica está apresada por un mundo alterado, incomunicable, ocupado enteramente por la ficción (de ella se dice que «vive en un mundo irreal»). Habiéndose perdido la estabilidad del sentido, la exigencia de construir asimila la posibilidad de construir sólo irrealidad. Al lado de Wittgenstein *construyendo* proposiciones sobre el sentido, junto a Loos *construyendo* una casa para Tristan Tzara, cerca de las muñecas *construidas* por Hans Bellmer, cerca de las *construcciones* habitables de Kurt Schwitters, el alienado construye la posibilidad de lo

---

<sup>6</sup> Citado en A. GONZÁLEZ GARCÍA, F. CALVO SERALLER Y S. MARCHÁN FIZ, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999; p. 303.

<sup>7</sup> *Ibidem*; p. 306.

<sup>8</sup> *Ibidem*; p. 361.

irreal. Leamos la construcción de realidad realizada por una paciente de Freud, la señora Emmy de N. (Leamos, por tanto, la construcción de Freud, gran inventor de ficciones realizadas):

«16 de mayo. Ha dormido bien. Se queja aún de dolores en la cara, brazos y piernas; pero está contenta y de buen humor. Faradización de la pierna anestésica.

»Por la tarde. La encuentro muy sobresaltada. “Me alegro mucho de que venga usted. Estoy muy asustada”. Muestra todas las señales de espanto: “tic” y tartamudez. Antes de la hipnosis, le hago relatarme lo que le ha sucedido, y extendiendo hacia mí sus manos crispadas, en una magnífica personificación del terror, me dice: “estando en el jardín, una rata monstruosa ha saltado de repente por encima de mi mano, desapareciendo luego. Por todas partes surgían y desaparecían ratas y ratones (...) En los árboles había también muchos ratones. ¿No oye usted piafar a los caballos del circo? Ahí al lado se queja un señor. Debe tener dolores, de resultas de la operación. ¿Estoy quizá en Ruegen? Allí tenía una estufa parecida”. Perdida en la multitud de pensamientos que por su imaginación cruzaban, se esforzaba en fijar, en medio de la confusión, el presente. No sabe contestar a mis preguntas sobre cosas actuales; por ejemplo, a la de si sus hijas habían estado con ella».

Freud construye la interpretación de una construcción delirante. La construcción de un «mundo ficticio». La diferencia entre Emmy de N. y Franz Marc, entre Emmy de N. y Alfred Kubin, consiste en que Marc y Kubin pueden no creer en lo que creen; saben que están adoptando una determinada perspectiva sobre la realidad, elaborando un *cierto* estilo o versión de realidad. No les falta la perspectiva de la que carece la paciente de Freud.

## Perspectivismo

En una conferencia pronunciada en Túnez en 1971 Michel Foucault atribuye a Manet haber sido el primero en multiplicar los puntos de vista posibles desde los que contemplar un cuadro: «Mientras que toda la pintura clásica, por su sistema de líneas y de perspectivas, consiste en asignar al espectador y al pintor un lugar preciso, fijo, inamovible, desde donde es visto el espectáculo, aquí, al contrario, (...) no es posible saber dónde se encontraba situado el pintor para pintar este cuadro como lo ha hecho y dónde deberíamos situarnos nosotros para ver el espectáculo (...) Manet ha usado la propiedad del cuadro de ser, no un espacio normativo cuya representación asigna al espectador un punto único desde donde mirar, sino un espacio en relación al cual podemos desplazarnos».<sup>9</sup>

Desde el punto de vista filosófico, el término «perspectivismo» fue acuñado por Gustav Teichmüller en 1882 para significar la posibilidad de considerar una cosa y, en general, el mundo desde diversos puntos de vista, todos ellos justificados, de tal modo que cada punto de vista ofrezca una perspectiva única y a la vez indispensable acerca del universo.

---

<sup>9</sup> M. FOUCAULT, «La pintura de Manet», en *Er. Revista de Filosofía*, n. 22; p. 201.



En confrontación con el «precepto del percepto» impuesto por el orden de representación nacido en la perspectiva renacentista, por el que la «composición» se realiza desde el mejor de los puntos de vista posibles y, en correlación, debe ser contemplada desde un único punto de vista ideal, las artes del periodo al que nos venimos refiriendo, porque asisten a la pérdida de un mundo unitario, se caracterizan por adoptar visiones particulares, versiones parciales de lo real. Las artes de la vanguardia son *creadoras* de múltiples puntos de vista (versiones múltiples de realidad). Se impone, para estos autores, *adoptar posiciones*. Adoptando un punto de vista (parcial de la realidad), se ve «desde donde se mira». La proliferación de manifiestos y escritos programáticos supone la dilucidación del desde dónde se mira. De este modo la mirada pierde fijeza y, a la vez que gana la posibilidad de adoptar posiciones diversas, se vuelve «insegura». Es por esto por lo que los *ismos* son sobre todo tentativas de *interpretación*. Porque se sostienen en la conciencia de la parcialidad. El arte es un «desde donde» —*perspectiva*— y un «como» —*interpretación*. El arte es propuesta de modalidades de realidad. El arte es tener una posición y una proposición. Además, la conjunción en el punto de vista de la perspectiva y la interpretación define la carga ideológica de estos movimientos. La ideología es crear y creerse un punto de vista ofrecido en la forma de una propuesta. Así, el estilo es la ideología. Puesto que tales proposiciones se erigen sobre el cruzamiento de 1) ser versiones de realidad y 2) ser miradas parciales, la realidad será instaurada como una *transversión*, como un conjunto o configuración de versiones múltiples.

Esto trae al menos dos consecuencias que sólo apuntaré, una en lo que afecta a los espectadores y otra en relación a la especificidad de cada uno de los medios expresivos artísticos. Casi podríamos dar un tono coloquial a la expresión en la que se cree que «el arte nos da otros puntos de vista»: nos los da si damos crédito de realidad a la ficción; si imaginamos otras realidades a las que acudir abandonando nuestra perspectiva habitual. El sentimiento de empatía con la obra de arte que, bajo la noción de *einfhülung* («identificación»), aparece precisamente en esta época, de la mano de T. Lipps, sólo es posible a condición de creer en la posibilidad de adoptar otros puntos de vista, o lo que es lo mismo, otras vidas ajenas.

Respecto a cómo interviene la comprensión de la realidad como «transversión» en las poéticas particulares a cada dominio artístico de expresión, se hace pertinente tener en cuenta que es ahora cuando cada arte se afana en marcar su diferencia respecto a las demás. La pintura sólo quiere ser pintura, la música quiere no ser confundida con la literatura y la arquitectura, incidiendo en sus componentes de ingeniería, busca el perfil diferenciador de su identidad. Cada arte mostrará lo que sólo ella puede mostrar. Como una derivación del viejo lema de la «autonomía de las artes», y atendiendo a cuanto hay de «formalista» en esta expresión, cada arte es un «qué» absoluto por ser un «cómo» específico.

## Ficcionalismo

Ha sido Nietzsche quien ha delatado el carácter de «inestabilidad» sobre el que se levanta la fe en el conocimiento. Desde sus primeros artículos hasta el volumen publicado póstumamente bajo el título de *La voluntad de poder*, el autor alemán ha insistido en la imposibilidad de dar tierra firme a lo que no es más que la infundamentación de la propia razón en su expresión del mundo. Así, en un escrito temprano y



verdaderamente esclarecedor acerca del espíritu del final de siglo, *Verdad y mentira en sentido extramoral*, redactado en 1873, escribe Nietzsche:

«Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas. Del mismo modo que el sonido configurado en la arena, la enigmática *x* de la cosa en sí se presenta en principio como impulso nervioso, después como figura, finalmente como sonido. Por tanto, en cualquier caso, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas».<sup>10</sup>

Nietzsche extiende el estatuto de ficción a los monumentos de la verdad por los que el hombre ha creído conocer lo que no era sino producto de su propia invención colectiva. Abriendo una zanja en la posibilidad por la que el lenguaje nombra y conoce el mundo, Nietzsche se pregunta «¿Qué es entonces la verdad?», para responder: «Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal».<sup>11</sup>

No hay más que metáforas, aproximaciones a un sentido de estirpe humana que nada dice del mundo a excepción de nuestra propia necesidad de que el mundo exista y signifique. El vértigo que conlleva saber que la mirada dirigida al acantilado no se detendrá en el fondo no es, sin embargo, un motivo de espanto o tragedia, según Nietzsche. Más bien se abren así las posibilidades infinitas para poder seguir construyendo el sentido. Hacer de la verdad un vástago de la ficción es dar a la verdad carácter humano. La proclama de la ficción absoluta crea la posibilidad de *hacer* de nuevo el mundo.

Se aprecia entonces, dejándonos llevar por el acta de época que supone este escrito de Nietzsche, una convergencia entre el ámbito de las artes y el de la filosofía. El primero habrá de hacer la ficción, inaugurando así una realidad *por pensar*. (También las ciencias, la técnica, los movimientos políticos, etc., comparten este carácter atribuido a las artes: el de crear la ficción en la forma de realizar una nueva época). Por su parte, la filosofía se dará a pensar la ficción. Ambos se encuentran en una retórica de «humanización simbólica del mundo».

Sólo ahora, y en ningún momento anterior de la historia del arte, el arte consigue ser *símbolo de lo humano*. Sólo ahora posee la dimensión antropológica que en periodos pasados poseía el símbolo (de lo) divino. A partir de este momento el arte simboliza la presencia del hombre en «su» mundo. No significa a Dios ni significa ilustrando pasajes de las mitologías antiguas; tampoco significa el poder de los poderosos, sean reyes, burgueses renacentistas o cardenales barrocos. No significa nada ya existente porque se ha dado la misión de simbolizar la presencia de lo humano haciendo el mundo. La

<sup>10</sup> F. NIETZSCHE, *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990; p. 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*; p. 25.

dimensión simbólica de las nuevas artes muestra la tarea de la creación; de la creación como efecto del trabajo del hombre huérfano de Dios e impelido a hacer su mundo. Al fin, el arte de las vanguardias simboliza la creación humana de la realidad. El carácter simbólico del que se dota el arte desde justamente el simbolismo del final de siglo hasta al menos el Pop testimonia las claves de una simbólica atea, dada por lo humano a lo humano. Sin Dios y sin poder seguir creyendo en el viejo mundo de los viejos significados, el artista del arte nuevo se anuncia como un creador: creador del mundo y creador de los símbolos de este mundo original. El arte será de este modo el encuentro simbólico con nosotros mismos.

## Irracionalismo

La crisis de la modernidad coincide con el momento en el que la desconfianza desde la cual se erige la identidad de la razón moderna se vuelve contra sí misma. El fin de siglo y las vanguardias darán predominio a la sospecha relativa a la racionalidad de la propia razón. La sospecha consistente en si la razón no es otra forma —la más depurada, la mejor camuflada y más sofisticada— de la irracionalidad.

El reverso de este paradigma supone la posibilidad de conceder cierta lógica a lo irracional, cierta legitimación y «puesta en alza» de ámbitos de la subjetividad hasta ahora consignados como ajenos a toda lógica, a cualquier motivación dotada de racionalidad. La arbitrariedad de la razón tiene su reverso en la razón de la arbitrariedad.

Respecto a la primera de estas dos sospechas, la que atiende a la arbitrariedad o contingencia o imposibilidad de fundamentación última de la razón, podrían mencionarse autores como Mondrian, Malevich, Schönberg o Loos. Con ellos nos encontramos en una mística de la pureza (de la razón «purificada» y no ya «razón pura»), casi una ascética, que hace gala de un acusado geometrismo pero ahora sólo posible adoptando procedimientos retóricos. La autorreferencialidad de la obra absoluta nacida con estos autores (y que hace de ella una construcción, la versión de un punto de vista y un entramado de ficcionalidad) es profundamente irónica en su relación con el postulado moderno de una razón universal. Lo que vemos en las cuadrículas de Mondrian, en los triángulos de Malevich o en la casa construida por Loos para Tristan Tzara, o en el derrumbamiento del sistema armónico tonal, es ajeno a las exigencias de una racionalidad universalista. Podrían ser —como lo son obra a obra— otras cuadrículas, otros triángulos, otras proyecciones espaciales arquitectónicas u otras proyecciones temporales musicales. Las propuestas artísticas de estos creadores son ajenas a las constricciones de la razón lógica.

Sin embargo, conservan de ella su retórica: se dan en la forma de ser indiferentes a los espectadores; experimentan nuevos procedimientos de realización del mundo formalizados mediante la retórica, la vieja retórica de la verdad. Hacen *como si* no necesitaran a los espectadores. Apartadas de las amables complacencias del arte del siglo XIX (me refiero a las poéticas del «reconocimiento»), la abstracción geométrica y sus afines requerirán de su destinatario el ejercicio de la interpretación. Pero no el de la interpretación practicada por la razón lógica sino por la razón estética. Interpretar la racionalidad interna de la obra concreta; interpretarla a sabiendas de que se ha vuelto irreducible a los parámetros universales de la razón cartesiana. El afán del matemático es otra forma del delirio: para extender sus conocimientos a través de una pizarra ha

debido sacrificar el acceso al mundo. Estos artistas son autores de grandes soledades, de grandes monumentos de racionalidad solos e incommensurables. Las razones de Mondrian, Malevich, Schönberg o Loos son impensables.

A propósito de lo que he llamado «arbitrariedad de la razón», quisiera reparar en tres motivos en los que la razón, la ilusión del orden es sólo contingente y «aparente».

A) Los croquis de Duchamp preparatorios de sus grandes obras. Por ejemplo, uno de los proyectos trazados calculadoramente para *Neuf Moules Mâlic*, de entre 1914 y 1915, el titulado *Cimetière des Uniformes et Livrées n° 1* (1913). Se aprecia en el dibujo cuanto hay de arquitectura de la composición, de interrelación entre sus partes; lo que parece ser un elaborado ejercicio de racionalidad geométrica sólo es un riguroso capricho incapaz de fundarse más allá de sí mismo. También ahora la composición (o sea, las reglas de la armonía) ha sido vencida por la construcción (o sea, por la realización de un orden inventado).

Lo mismo ocurre con *Le Grand Verre* (1915-1923). Observando sus estudios preparatorios puede verse de qué manera la obra responde a lo que parece ser un extraño mecanismo de dinámica interna. Pero sólo estamos ante una parodia de la mecánica (como lo estamos ante las máquinas pintadas por Picabia o Max Ernst). Una parodia capaz de dar razón de sí pero no razón de la razón.

B) Cambiemos de contexto y visitemos la casa vienesa construida entre 1926 y 1928 por el arquitecto Paul Engelmann (discípulo de Loos) a las órdenes de un cliente bien especial: el filósofo L. Wittgenstein. Reparemos en ella atendiendo a un detalle quizá anecdótico. Se conoce la infatigable meticulosidad y afán de precisión con los que Wittgenstein afronta esta edificación en la que habría de vivir su hermana. Absolutamente todo fue rigurosamente meditado, calculado, sometido al contraste con otras posibilidades. Debió de ser así justamente porque la razón ha dejado de responder a causas necesarias. En el caso de la Casa Wittgenstein es especialmente elocuente cómo la razón se sostiene en el rigor de la objetividad: o sea, en el rigor arbitrario de la objetividad. La retórica de las formas puras, la exactitud —hasta el delirio y la extenuación— que se aplicó a los aspectos más nimios de la construcción, lo mismo que la desprovisión de todo ornamento son procedimientos retóricos o, diciéndolo de otro modo, *maneras* de objetivar «valores». En este sentido, la de Wittgenstein es una racionalidad amanerada, esteticista, poseída perversamente por sí misma en el vértigo de su colapso. La obsesión de Wittgenstein consiste en la pregunta por hasta dónde poder llegar con el lenguaje.

C) Vayamos a la tercera escena. Miremos la foto realizada por F. Glarner en 1944 de la mesa de trabajo de Mondrian en su taller de Nueva York. Sorprende la similitud con el orden perceptible en sus cuadros, pero, a la vez, pareciese delatar la contingencia de este orden. La disposición de los objetos sobre la mesa no responde a un orden dado necesario sino a la arbitrariedad de una «puesta en orden». Esta fotografía refleja la contingencia de cualquier composición. En esta mesa se descubre la patología del hombre estrictamente ordenado (parodiada una y otra vez por numerosos autores del siglo XX; pensemos, por ejemplo, en el *Auto de fe* de Elías Canetti).

Salgamos de estos comentarios sobre la irracionalidad de la razón para acudir a su reverso, a su complemento inverso y simétrico: el de la racionalidad de la sinrazón. Si aludíamos arriba a la mística de la pureza, ahora nos hallamos ante la mística de la fuerza. Nociones como las de energía, impulso, intensidad, fuerzas primarias... inundan los programas y declaraciones de otra de las vetas del arte del entresiglo: el fauvismo,

las pinturas de Kandinsky o el expresionismo pionero alemán tratan de validar un fondo irreductible (próximo a la versión nietzscheana de lo dionisiaco) sobre el que se levanta la obra de arte. Se postula una lógica de la fuerza, una ética de la obra sujeta al principio de la necesidad espiritual. El intenso componente de sensualismo del que estas obras arrancan las hace fundadoras de un nuevo mundo surgido ahora de las potencias de la sensación. Frente a una razón que se ha vuelto arbitraria e «insostenible», la experiencia del mundo se soporta en la vivencia de la sensación, encontrando en ella su causa o principio.

Para ir terminando, creo que vale la pena acudir a una carta dirigida por Kandinsky a Schönberg en la temprana fecha de 1911. Las palabras del pintor contienen las claves que he tratado de proponerles esta tarde: el arte como construcción, como versión, como ficción y como sospecha de la razón. Un arte en el que la ficción se hace realidad. Cometamos la indiscreción de leer una carta:

«En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura. Actualmente existe una gran tendencia por encontrar la “NUEVA” armonía a través de caminos constructivos, mientras que lo rítmico se construye casi de forma geométrica. Pero mi sentir y mis aspiraciones sólo van parcialmente por ese camino.

»Es la construcción lo que le falta desesperadamente a la pintura de los últimos tiempos. Y es bueno que se busque. Sólo que yo pienso de forma distinta sobre el *modo* de la construcción.

Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo “geométrico”, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las “disonancias en el arte [“], tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del “mañana”».<sup>12</sup>

Ser modernos significa creer en la creación de lo nuevo. La vanguardia creyó en la posibilidad de que el arte realizara el nuevo mundo haciéndolo habitable por el hombre. Sin Dios, la realidad cambió de manos. Estuvo entre finales del siglo XIX y finales de la vanguardia histórica en las manos de los artistas autores del mundo. Eran otros tiempos.

---

<sup>12</sup> A. SCHOENBERG, W. KANDINSKY, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid, 1993 (reimpr.); p. 17.